

NUOVE TECNOLOGIE PER I BENI CULTURALI

Discipline delle Arti, della Musica e dello
Spettacolo (L-3)

Università di Teramo

Cecilia Paolini

Università di Teramo



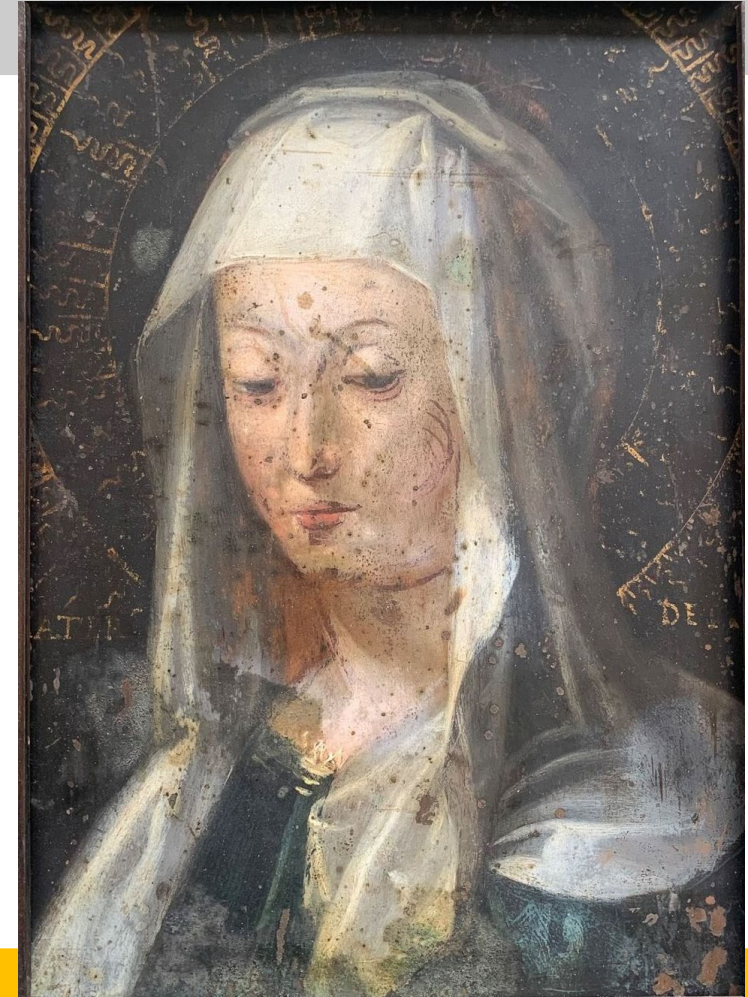
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

V Lezione
PITTURA SU RAME E PIETRA

PITTURA SU RAME

Purtroppo molti di questi manufatti sono andati perduti perché il rame era spesso recuperato in periodi di guerra e carestia, e riutilizzato per ricavarne armi e utensili comuni. Nonostante ciò, celebri autori italiani, fiamminghi e tedeschi scelsero la lamina di rame come supporto per piccoli e raffinati dipinti ma anche – sebbene più raramente – per opere di grandi dimensioni: Correggio, Vasari, Bronzino, Sebastiano del Piombo, i Carracci, Domenichino, Guido Reni, Rembrandt, Rubens, e molti altri.



SCARSI CONFRONTI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

PITTURA SU RAME

A parte i due casi precoci della *Madonna con Bambino* di Andrea Solario e della *Maddalena penitente* del Correggio, entrambe scomparse, il maggior interesse degli artisti per la pittura su rame si riscontra dalla metà del XVI secolo, soprattutto a partire dal 1560.



PERIODO DI MASSIMA
ATTESTAZIONE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

PITTURA SU RAME

L'incremento della produzione del supporto metallico è dovuto a diversi fattori: dal miglioramento delle tecniche di estrazione in cava all'invenzione del laminatoio (primi esempi di presse a rullo, alimentate da mulini ad acqua, compaiono nel *Codice Atlantico* di Leonardo) che, con la battitura meccanica, permise di ottenere, velocemente e senza fusione, lamine regolari.

La lamina di rame si dimostrava ideale per la pittura ad olio poiché costituiva un supporto non assorbente, rigido, liscio e caratterizzato dalla stessa colorazione rossastra che si usava per le preparazioni dei fondi. I maggiori centri di produzione furono Anversa, Amburgo e Amsterdam; più scadente invece la qualità del materiale realizzato in Italia.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

TECNICA

PITTURA SU RAME

La pittura ad olio su lamina di rame si affermò con lo sviluppo del gusto manierista e in contemporanea con il perfezionamento della tecnica degli smalti dipinti e con l'introduzione dell'incisione calcografica. Il ritrovamento di tracce preesistenti al di sotto della pellicola pittorica in alcune opere induce addirittura a pensare che si dipingesse anche su lastre precedentemente incise. Uno degli esempi più celebri è costituito dal *Tobia e l'Angelo* di Adam Elsheimer conservato alla National Gallery di Londra, nel quale sono ancora evidenti a luce radente i segni della lavorazione a bulino.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

COLORI UTILIZZATI

PITTURA SU RAME

Ad essere eseguiti erano raffinati dipinti dalle dimensioni ridotte – paesaggi, nature morte, soggetti religiosi e mitologici, scene di battaglia e di genere – destinati ad arricchire gli studioli del nuovo pubblico borghese, mentre in casi più rari la pittura su rame fu sperimentata in grandi pale d'altare.

La necessità di rendere le minuzie degli abiti e i dettagli fisionomici nella realizzazione dei ritratti venne ampiamente soddisfatta proprio dall'utilizzo del supporto su rame, come testimoniano i ritratti di Scipione Pulzone o di Franz Hals, alcune opere di Rembrandt e uno dei primi ritratti di Rubens.



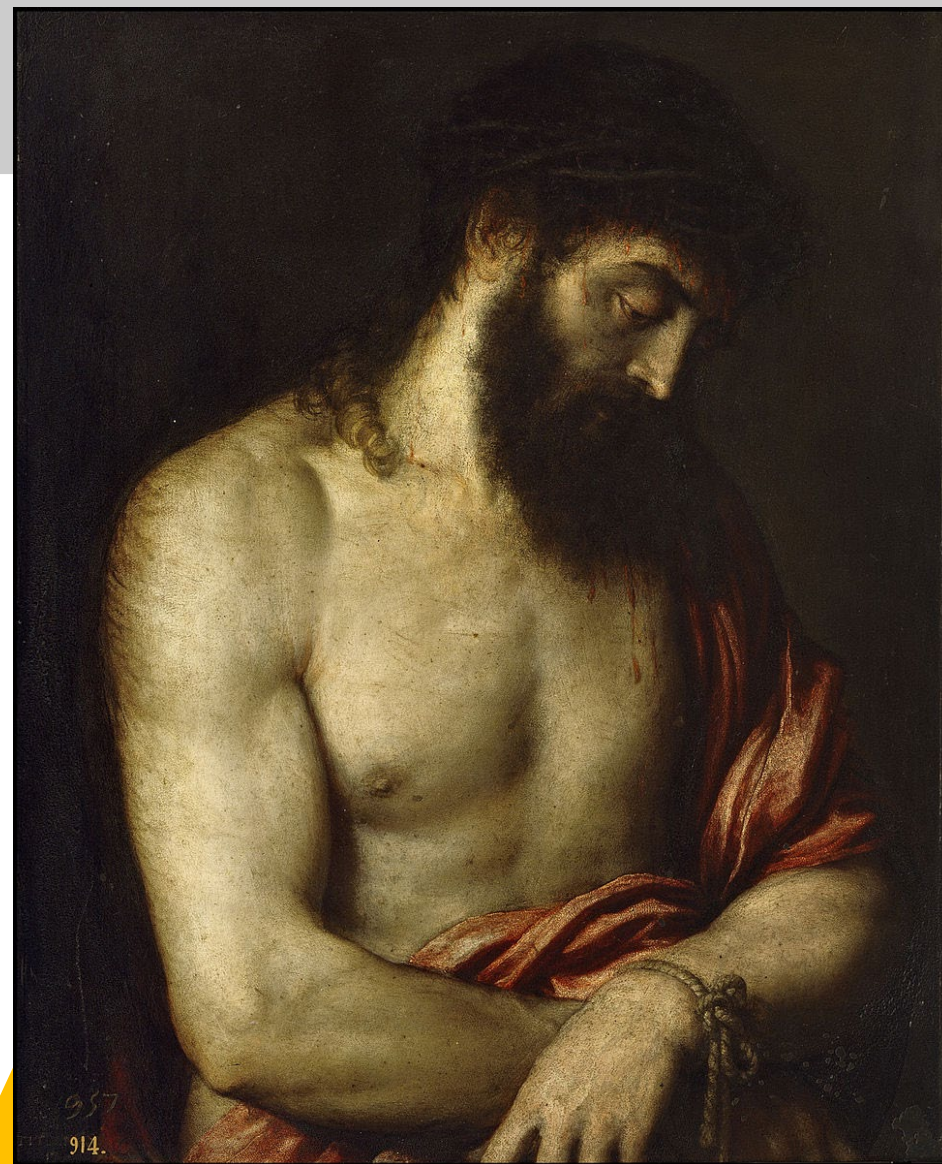
TECNICA E STILE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

La pittura su marmo o ardesia è rara ma ben attestata soprattutto a partire dal secondo quarto del Cinquecento: Tiziano (*Ecce Homo*, Prado), Sebastiano del Piombo, Daniele da Volterra e Leandro Bassano sono tra gli artisti più noti tra coloro che utilizzarono supporti lapidei. Generalmente, la pietra veniva scelta per gli effetti visivi che è in grado di conferire alla pittura: la compattezza e la porosità dell'ardesia sono caratteristiche che esaltano la luminosità e il realismo degli incarnati.



PERIODO DI MASSIMA
ATTESTAZIONE



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

PITTURA SU PIETRA

Le imprimiture per i supporti lapidei sono generalmente imprimiture scure e leggere utilizzate come fondo cromatico (Alessandro Turchi, Cristo morto, Galleria Borghese) su cui stendere smalti lucidi a base di resine, così come utilizzato nelle pitture su supporto lapideo eseguite da Sebastiano del Piombo (*Pietà*, Prado).



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

TECNICA TRADIZIONALE

PITTURA SU PIETRA

Spesso Antonio Tempesta utilizzò il supporto lapideo per la realizzazione di dipinti a olio: in alabastro è la *Sommersione del faraone* della collezione Giulini di Milano (parte di un ciclo di sei scene attualmente disperse); presso il Museum of Fine Arts di Boston, si conserva un altro dipinto su roccia sedimentaria, raffigurante l'episodio veterotestamentario di *Giuseppe che spiega il suo sogno ai fratelli*; nella pinacoteca civica F. Podesti di Ancona, un'altra opera su supporto alabastrino mostra una scena di *Caccia al cinghiale*. La caratteristica tecnica che distingue la maniera pittorica dell'artista fiorentino è la lavorazione a risparmio, che sfrutta le naturali peculiarità cromatiche del supporto: le nuvole che sostengono la figura di Cristo sono in realtà le venature litiche e anche l'impostazione delle parti pienamente in luce, contrapposte alla penombra nella quale sembrano sprofondare i soldati, è largamente adattata al cangiantismo dell'alabastro.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

ANTONIO TEMPESTA

PITTURA SU PIETRA

Il virtuosismo cromatico di ridurre al minimo l'intervento pittorico fa parte di quella suggestione collezionistica, tipica della fine del Cinquecento, che apprezzava il "capriccio" della natura quale divertimento intellettuale, nonché prova della grandezza divina; il confronto con l'abilità umana della pittura era un ulteriore modo di esaltare la bellezza della pietra.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TERAMO

Dipartimento di Scienze della Comunicazione

RAGIONI DELLA PITTURA SU PIETRA

Per la decorazione pittorica dell'altare maggiore in Santa Maria della Vallicella (1607-1608), Rubens scelse lastre di ardesia, ma, invece di applicare una imprimitura scura e leggera, in linea con la tradizione dei supporti lapidei, utilizzò una spessa preparazione giallo-arancione su cui impose una consistente imprimitura grigio-chiaro, con l'intento di ridurre al minimo l'assorbimento dell'olio sull'ardesia, così come la naturale colorazione della pietra; anche l'uso degli smalti è minimo, per cui la scelta del supporto lapideo non venne dettata da particolari esigenze cromatico-luministiche. In altre parole, dunque, le pale della Vallicella furono trattate da Rubens in modo da annullare le peculiarità naturali del supporto lapideo.



RUBENS ALLA VALLICELLA

